

---

## L'opéra du ghetto vitrine

*An opera from the 'ghetto on display'*

*De opera van het 'uitstalgetto'*

Louise Moaty

---



### Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/temoigner/1198>

DOI : 10.4000/temoigner.1198

ISSN : 2506-6390

### Éditeur :

Éditions du Centre d'études et de documentation Mémoire d'Auschwitz, Éditions Kimé

### Édition imprimée

Date de publication : 1 mars 2014

Pagination : 16-19

ISBN : 978-2-84174-663-7

ISSN : 2031-4183

### Référence électronique

Louise Moaty, « L'opéra du ghetto vitrine », *Témoigner. Entre histoire et mémoire* [En ligne], 117 | 2014, mis en ligne le 01 juin 2015, consulté le 23 octobre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/temoigner/1198> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/temoigner.1198>

---

Ce document a été généré automatiquement le 23 octobre 2020.

Tous droits réservés

---

# L'opéra du ghetto vitrine

*An opera from the 'ghetto on display'*

*De opera van het 'uitstalgetto'*

**Louise Moaty**

---

## NOTE DE L'ÉDITEUR

En association avec [www.resmusica.com](http://www.resmusica.com)

- 1 Cet opéra composé par Viktor Ullmann en 1943 sur un livret de Peter Kien, tous deux prisonniers à Terezin depuis 1941 et assassinés à Auschwitz en octobre 1944, n'a jamais été présenté dans son intégralité au camp, sans doute frappé par la censure nazie ou celle du Conseil juif. À la veille de sa déportation, Ullmann confia le manuscrit de *Der Kaiser von Atlantis* à Ernst Utitz qui le remit après la guerre à l'écrivain autrichien Hans Güntner Adler. Ce dernier ayant émigré à Londres en 1947, on a pu croire pendant longtemps que l'œuvre avait été perdue. Sa première création eut lieu en 1975, au Bellevue-Theater d'Amsterdam. D'autres créations ont suivi par le Studio Theatre du Morley College de Londres en 1981 et l'Imperial War Museum de Londres en 1985 (reconstruction de Michael Graubart et Nicholas Till), en Autriche et en République tchèque dans les années 1990 avec une première représentation à Terezin même, en 1995, puis en Allemagne, en Suède, au Canada et aux États-Unis, entre autres au Musée de l'Holocauste de Washington (reconstruction d'Ingo Schultz).
- 2 En France, la première création eut lieu en 1998 à l'Opéra-Comique de Paris. Plusieurs suivirent parmi lesquelles celle de février 2013 à l'Opéra de Lyon. La mise en scène de Louise Moaty, un an après, semble donner à l'œuvre de nouvelles chances de s'imposer auprès du public français dont elle était, jusque-là, largement ignorée, dans un contexte culturel et mémoriel où le dernier film de Lanzmann, *Le Dernier des injustes* [2013], a créé un regain d'intérêt pour le camp vitrine de Terezin (Theresienstadt comme l'avaient nommé les Allemands) et les dispositifs de terreur doublés de ceux de propagande qui y avaient été mis en œuvre.

Comment vous êtes-vous décidée à monter *L'Empereur d'Atlantis* ?

Louise Moaty : La première fois que j'en ai écouté un enregistrement, j'ai trouvé cette œuvre magnifique. Sa grande beauté instrumentale, la puissance poétique du livret, la présence d'images très fortes, leurs couleurs, les étonnantes envolées lyriques, m'ont énormément touchée. C'était un choc esthétique. Il se dégage de cette œuvre un véritable pouvoir rédempteur, prodiguant une force de survie. Passé le moment de cette rencontre, j'ai été saisie par le discours sur la mort, notamment, les thèmes de la motorisation qui font inévitablement penser à ladite « mort industrielle » et, par la suite, le monologue final de la mort jardinière qui, réclamant d'être réintégrée à la vie, résiste à son anonymisation. À ce titre, l'usage de nombreuses métaphores est fascinant. C'est une œuvre qui répond à l'histoire de la Shoah au moment même où les assassinats sont en train de se perpétrer.

- 3 [La mise en scène de Louise Moaty ne prend, comme cela a déjà pu être le cas précédemment, ni le parti pris de l'abstraction, ni celui du baroque qui, selon elle, pouvait apporter une connotation excessive, voire caricaturale à l'œuvre. L'ensemble est désormais très sensible et reflète plus une position esthétique que les thématiques de l'engagement, comme on aurait pu l'attendre d'une telle œuvre.]

Comment dans votre mise en scène développez-vous cet aspect poétique qui vous a tant retenue ?

Louise Moaty : On a cherché à se rapprocher des conditions dans lesquelles l'œuvre a été créée et réalisée : elle fait de façon manifeste référence à la situation historique et, à la fois, elle la transcende pour ouvrir à une dimension universelle par la poésie. Pour la scénographie, on a utilisé des parachutes pour reconfigurer le paysage ; pour la lumière, on a choisi de vieux projecteurs qui non seulement sont de très beaux objets, mais produisent une lumière très particulière. On a également utilisé de grandes plaques d'acier. Ce sont des matériaux très concrets mais qui permettent d'aller vers une abstraction néanmoins mise en tension avec des aspects plus référentiels comme les costumes « années quarante », par exemple. Quant aux personnages, on pourrait presque en faire des figures de jeu de cartes : l'Empereur, le soldat, la jeune fille, le tambour... Ainsi, l'abstraction est toujours mise en tension avec un contexte historique extrêmement présent qui reste, pour tous, difficile à gérer émotionnellement et intellectuellement. Ce que renforce la partition dont se dégagent une beauté et une douleur très saisissantes. La musique finit par être obsédante, on voudrait ne pas avoir cette musique si belle.

## Dessin préparatoire du costume de l'empereur



© Alain Blanchot.

À propos de musique, considérez-vous cette pièce comme de l'opéra ou du théâtre chanté ? Pour moi, c'est, comme le disent ses créateurs, « une sorte d'opéra », très vocal, très chanté. La question s'est vraiment présentée à nous : comédiens ? ou chanteurs ? Or, il faut de très bons chanteurs d'opéra, même si la dimension spécifiquement théâtrale est essentielle. C'est un texte qui compte de nombreux passages parlés, avec des situations difficiles à jouer. Mais c'est vraiment une œuvre d'opéra lyrique qui ouvre vers un ailleurs par la sensualité. D'ailleurs, les chanteurs sont tous captifs de l'œuvre. Cet opéra est comme une fleur dans les ténèbres, à pleurer de beauté.

Vous avez dû retravailler le texte, car il existe sous une forme fragmentée, quelle a alors été votre part dans la réécriture du livret ?

Louise Moaty : Il y a des censures, on a effectivement eu des choix à faire à partir des différentes versions du texte, dont une paraît postérieure. Par exemple, on a dû repenser l'air final du Kaiser en fonction de sa pertinence dramatique et vocale. Mais l'œuvre n'est pas fragmentaire au point de ne pas pouvoir la jouer. Schott a édité la partition, mais elle ne donne pas assez de détails, il a fallu aller travailler à même le texte. Ainsi, la version que l'on a choisie n'est pas celle de Schott.

Qu'est-ce qui vous a permis de prendre ces décisions ?

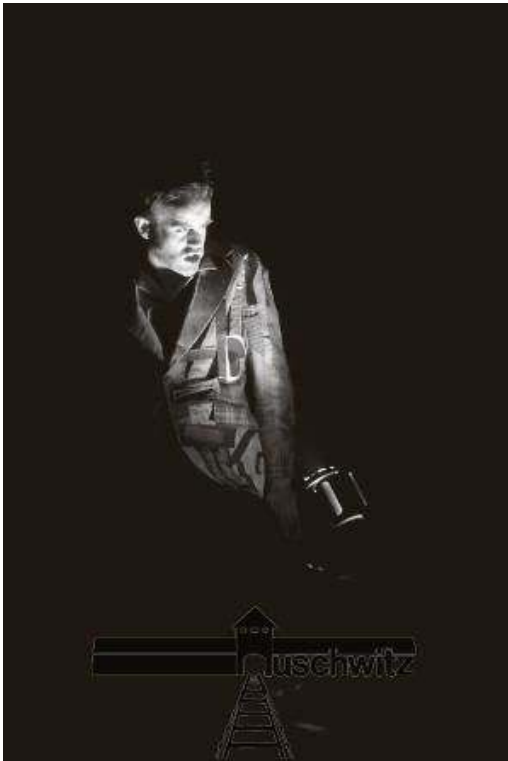
Louise Moaty : Pour cet air-ci, il y a d'abord les commentaires et le travail qu'a effectué Ingo Schultze. On est aussi là pour faire des choix quand les possibilités de reconstitution scientifique butent. On est dans un positionnement personnel.

Y a-t-il beaucoup de didascalies ? dont la présence et la quantité reflètent souvent, comme on le sait, le souci de l'auteur de guider, voire de maîtriser, la mise en scène.

Louise Moaty : Oui, il y en a un nombre important. Il reste à nous d'en tenir compte... ou pas. Le sujet de l'incarnation est, par exemple, très intéressant. L'empereur est

enfermé dans son palais. Le haut-parleur est incarné, mais on ne le voit pas. Le tambour fait une apparition furtive, comme la radio. Il y a l'Arlequin qui se dit plus pâle qu'une photographie jaunie ; il ne peut plus rire comme d'autres ne peuvent plus pleurer. La mort dit que ses jambes sont fatiguées. Le soldat ne peut plus mourir et la jeune fille déclare qu'elle est trop jeune pour se souvenir. Chaque personnage est concerné aussi bien par la présence que par l'absence. Les parachutes, que j'ai déjà évoqués, nous permettent aussi de travailler en clair-obscur et sur des ombres portées pour aller plus loin encore dans ce travail de présence, y compris la présence des techniciens qui vont intervenir avec les parachutes sur scène.

#### Le personnage d'Arlequin



© Nathaniel Baruch.

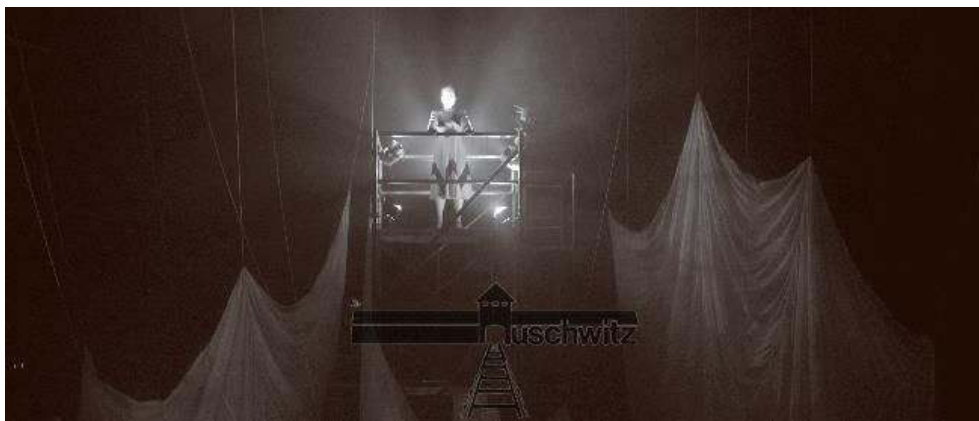
C'est aussi une façon de montrer la disparition.

Louise Moaty : Oui bien sûr, cette question de présence absence permet de mettre l'accent sur un travail de mémoire et de redonner la parole à des personnes qui ont été assassinées. Il y a ainsi une relation à nos propres fantômes qui entrent en résonance avec ce que l'on pourrait appeler les « fantômes musicaux » déjà présents dans l'œuvre. C'est aussi une pratique spécifique des écoles modernistes de cette époque de convoquer de nombreuses citations pour l'écriture de ces œuvres. Un exemple : l'hymne allemand est réutilisé pour le discours du tambour, il est adapté et transformé. En répétition, on a fait chanter l'hymne en version normale et en version Ullmann, et c'était saisissant, on avait l'impression qu'une substance musicale vénéneuse était venue ronger la musique. Des citations hantent l'œuvre et lui donnent une présence fantastique. Dans l'œuvre, toute une dimension parle d'un entre-deux qui, pouvant justement être désigné par le jeu des citations, renvoie à l'évidence à ce qu'était Theresienstadt, un camp de transit vers la mort. Entre vie et

mort. Mais la présence de ces fantômes n'a pas été accentuée, elle se trouve à exister en tension avec les parachutes qui, d'une certaine manière, leur répondent, avec leur vie propre. Il y a aussi le projecteur qui vient symboliser la lune descendant sur le sol, créant ainsi un éblouissement qui marque la mutation de la mort vers la « mort jardinière ».

- 4 [Louise Moaty travaille effectivement en s'appropriant des matières différentes et de façon très intuitive. Il s'agit pour elle d'être dans la fluidité abstraite et concrète, de créer une atmosphère de douceur qui soutient la forme poétique en s'appuyant sur de forts contrastes, comme la présence du métal sur scène. La mort est effacée, les victimes sont dépossédées de leur propre mort, l'œuvre exprime alors un projet de négociation : la possibilité de mourir contre une mort impossible.]

#### Le personnage du Tambour



© Nathaniel Baruch.

Ne peut-on pas considérer que l'œuvre tient un propos sur la réappropriation de la mort qui, devenue collective, n'existe plus en tant qu'individuelle ?

**Louise Moaty :** Il y a les deux, un rapport poétique qui se redéfinit en allant au-delà, mais aussi un rapport à la mort collective comme dépossession. La mort revient pour réclamer de redevenir mort individuelle. Ce qui met, de plus en plus, en évidence le courage de Viktor Ullmann et de Peter Kien.

À propos de l'intérêt récent pour cette œuvre, comment vous situez-vous dans le paysage mémoriel aujourd'hui ?

**Louise Moaty :** J'ai récemment découvert l'œuvre, par un ami dont les ancêtres étaient de Prague et ont pris le même train qu'Ullmann. Je me suis beaucoup investie personnellement dans l'approche et l'élaboration de l'œuvre, je suis allée plusieurs fois à Terezin, j'ai pu visiter le lieu où les répétitions avaient eu lieu, qui n'est pas accessible normalement, tout en laissant mes propres fantômes à distance. En travaillant sur les Mille et une Nuits, où Shéhérazade sauve la vie de son peuple, j'étais intéressée de creuser la question de la résistance à la barbarie. L'art comme survie est un sujet qui m'intéresse beaucoup. C'est aussi lié à mon histoire personnelle.

- 5 En pratique :

Prochaines représentations en 2014 : Opéra de Massy le 5 avril et au Théâtre de Saint-Quentin-en-Yvelines le 9 avril. Deux représentations de *Brundibar*, l'opéra pour enfants

de Hans Krasa composé également à Terezin, seront données, dans la mise en scène de Louise Moaty, à l'Opéra de Reims le 10 avril.

---

## NOTES

1. Cf. Luba Jurgenson, « Hitler donne une ville aux Juifs : le camp de Terezin (Theresienstadt), la part du caché, la part du révélé », in Alain Kleinberger et Philippe Mesnard (dir.), *La Shoah. Théâtre et cinéma aux limites de la représentation*, Paris, Kimé, coll. Entre Histoire et Mémoire, 2013, p. 207-233.

---

## RÉSUMÉS

Théâtre chanté : *L'Empereur de l'Atlantique*, composé dans le ghetto de Terezin où les nazis enferment notamment des personnalités artistiques et intellectuelles, est encore peu connu. Avec une mise en scène de Louise Moaty, il entame une tournée en France.

*The Emperor of Atlantis* was composed in the ghetto of Theresienstadt, where the Nazis locked up the artistic and intellectual elite. Very much forgotten today, the opera directed by Louise Moaty starts touring in France.

*Der Kaiser von Atlantis* werd gecomponeerd in het getto van Theresienstadt, waar de nazi's bekende kunstenaars en intellectuelen opsloten. De opera is in de vergetelheid geraakt, maar start vandaag een tournee in Frankrijk, in een regie van Louise Moaty.